

## LO FANTÁSTICO FEMINISTA EN CUATRO CUENTOS DE YULA RIQUELME

Victoria Thörnryd

La cuentística de la escritora paraguaya Yula Riquelme de Molinas se compone de tres colecciones: *Bazar de cuentos* (1995), *De barro somos* (2000) y *Palabras en juego* (2001), de las cuales hemos seleccionado cuatro cuentos en los que adquiere especial interés el deslizamiento entre lo *fantástico* y lo *feminista*". Estos cuentos son: "Un presente griego", "Vivir en La Gloria", "Azahares en el barro" y "La casa del olvido".

El entrecruzamiento entre lo fantástico y lo feminista posee en estos relatos una clara intención subversiva, donde la incursión de lo específicamente fantástico surge, al modo de Todorov, como una vacilación entre lo extraño y lo maravilloso (2003:39), mientras que lo feminista surge ante la ausencia, negación o distorsión que la sociedad patriarcal ha hecho de la figura de la mujer. El propósito de este breve estudio es mostrar que estos cuentos parten de una situación cotidiana para pasar a un hecho extraordinario o sobrenatural, cuyo fin no es escapar de la realidad, sino denunciar la condición subordinada de la mujer como sujeto social y dentro de ella los prejuicios y tabúes que se han conservado en una tradición patriarcal incuestionada. Una excepción a este respecto la constituye "Un presente griego", donde se aborda un problema de desplazamiento del significado. Nuestra hipótesis de lectura es que en los cuentos aquí analizados la autora se vale de lo fantástico como una excusa para romper con los discursos tradicionales con el fin de democratizarlos, es decir, de abrir espacios en la escritura donde tanto la mujer como el hombre aparezcan representados.

### El desplazamiento del significado en "Un presente griego"

La influencia intertextual del mito griego de la Medusa es fundamental para lograr una buena interpretación de "Un presente griego" (1995). El cuento suscita, a nuestro modo de ver, dos lecturas: una que define el texto como fantástico, cuando emana del relato la figura de una extraña Medusa mitológica, que ha sido arrojada en un pueblo tras un violento temporal, sembrando el temor y la desconfianza entre los pueblerinos. Y otra feminista, que al retomar el mito de la Gorgona, reivindica el papel de *la artista* dentro de la sociedad patriarcal.

El relato se inicia cuando el narrador autodiegético describe la atmósfera fantástica en que ocurren los hechos y que servirá de marco para la aparición de la Medusa. Esto se logra por medio de la sinestesia, especialmente cuando describe el olor extraño que había en el pueblo como dulzón y embriagante, que es lo que provoca el pánico entre los pueblerinos. Uno de ellos, un anciano de nombre Jenaro, grita alarmado que ha hecho un hallazgo en el patio de su casa adonde conduce a los vecinos. Al llegar al lugar se encuentran con la figura de una Gorgona enorme, cuya melena serpentina se desenroscaba *con astucia*. Cuando esto ocurre, nos hallamos en el instante de mayor tensión, ya que se espera una petrificación total de los pueblerinos. Sin embargo, la presencia de don Jenaro, que a modo de héroe quijotesco es llevado en calzoncillos y en andas para vencer con una lanza a la prominente amenaza, es la que provoca las carcajadas del protagonista, quien para espantar su imprudencia desvía la vista de dicha escena, encontrándose de lleno con los ojos abiertos de la Medusa. El cuento termina cuando el hombre nos cuenta que: "Todo esto pasó hace un montón de años. Yo soy de piedra desde entonces" (Riquelme 1995:64).

Toril Moi al hablar de la antítesis de la mujer pasiva, es decir la Medusa, señala que ésta representa el miedo a la feminidad, es

el monstruo mujer, que no renuncia a tener una personalidad propia, porque es un ser que toma la iniciativa, que tiene una historia que contar y que se resiste a aceptar el papel pasivo que la tradición patriarcal le asignó a la mujer (1995:69). Entre estos personajes de la tradición literaria están las "diosas brujas terribles como la Esfinge, la Medusa, Circe, Kali, Dalila, y Salomé, que poseen todas un arte dual que les permite seducir a los hombres y robarles su energía creadora" (1995:69). En el cuento aquí tratado, se rompe con esta representación tradicional.

Según nuestra lectura, la Gorgona del cuento, a diferencia de la Medusa mitológica, no le quita la energía creadora sino que se la otorga y al hacerlo altera también la creencia patriarcal de que "el autor es la fuente, origen y significado del texto" (Moi 1995:73). Esta interpretación es posible gracias a un guiño que el narrador hace al receptor con el fin de que desambigüe la frase "de piedra", que aquí no se podría interpretar como sinónimo de muerte, ya que el hombre ha vivido para contarnos la historia. La ironía del cuento se halla en que al mirarlo a los ojos, esta Medusa de "astutos" movimientos serpentinos, no lo castiga, sino que le obsequia el don de la palabra que se perpetúa en la escritura. De ese modo, él queda inmortalizado, petrificado en la ficción y en espera de ser revivido mediante el acto de la lectura.

Esta interpretación surge a partir del título mismo "Un presente griego": un presente es, según la RAE: "Dar a uno graciosamente una cosa en muestra de afecto o consideración o por otro motivo". La clave del obsequio se halla en el humor del cuento, ya que la carcajada del hombre permite, por una parte, distender la tensión colectiva del pueblo y, por otra, generar un contacto ocular con la Gorgona, que como ya dijimos, lejos de matarlo lo premia, otorgándole el don de la escritura.

Según Gilbert y Gubar, "las escritoras de los siglos XIX y XX que evocan al monstruo femenino en sus poemas y novelas

alteran el significado en virtud de su propia identificación con él" (citado en Moi 1995:71). En el caso específico de "Un presente griego", se usa para alterar la creencia de que el hombre es la fuente, origen y significado del texto. Por eso, en el relato esto aparece como una tarea *compartida*, ya que es ella quien le otorga la energía creadora, pero es él quien concretiza su experiencia vital en un texto literario.

"Un presente griego" nos entrega así una nueva versión del mito griego, en la cual el significado estable de la figura de la Gorgona como ser destructivo es alterado, generando una nueva interpretación que invita a destruir los significados estables a que estamos acostumbrados y que impiden imaginarnos mundos posibles. Así, con una sonrisa irónica, la autora arranca al lector de su rol petrificado para que participe activamente en este juego de complicidades que es la interpretación literaria.

### **El más allá como subversión en el cuento "Vivir en La Gloria"**

Este cuento presenta una innegable intertextualidad con "La puerta condenada" de Julio Cortázar (1956) y con "Un mago o un viaje inmortal" de Bioy Casares (1963). Resulta difícil pensar que "Vivir en La Gloria" se pudiera tratar de un caso de "plagio involuntario", ya que esta tercera variante pareciera estar dando respuesta a lo no dicho, a aquello que quedó silenciado o suspendido en los cuentos anteriores.

Refiramos, entonces, esta historia como el relato de una profesora que llega a Asunción con la intención de dar clases. Desde su primer día en el hotel "La Gloria", escucha el quejido de un niño detrás de una puerta clausurada que da a la habitación contigua, sin embargo, ella no le da importancia. Esa misma tarde una chismosa inquilina le cuenta que esa casa había sido un lujoso prostíbulo en los años treinta. Después de refrescarse, se retira a su habitación en donde vuelve a sentir el

llanto del niño. A la mañana siguiente, sólo llega a enterarse que la habitación vecina estaba ocupada por un comerciante de edad avanzada. En la segunda noche, los llantos no la dejan conciliar el sueño y al llegar la madrugada, cesa el llanto al mismo tiempo que suena el reloj despertador. Más tarde aquel día, en el comedor, la sirvienta del hotel le confiesa que ha vivido allí desde los años treinta. Le cuenta que llegó al lugar cuando la casa era un prostíbulo y que había tenido un hijo que ocultaba en el ropero de la habitación para acostarse con sus clientes. Pero un día al ocultar al niño entre sus ropas, éste se había asfixiado y desde aquel entonces había decidido no alejarse de sus recuerdos, quedándose para siempre a vivir en La Gloria.

En este cuento los órdenes de lo fantástico y lo real se yuxtaponen, el llanto del niño fantasma adquiere aquí un doble rol de *componente genérico* e *imagen crítica* de una vida negada y silenciada. El cuento en sí nos plantea un enfrentamiento entre la oposición *madresposa / prostituta* o si se quiere entre mujer buena / mujer mala.

Marcela Lagarde, refiriéndose a la sexualidad femenina escindida, señala que: "Socialmente y como parte de una cultura binaria, la sexualidad femenina escindida produce grupos de mujeres especializadas en aspectos de la sexualidad desintegrada: las madres y las putas" (1997:203).

El conflicto de la mujer del relato se caracteriza por estar entre estos dos espacios vitales: el de la *procreación*, por el hecho de ser madre, y el del *erotismo*, por el hecho de hacer uso de su cuerpo para ganarse la vida. Su suerte se halla reducida a lo que Lagarde llama "lado negativo del cosmos", sin un lugar propio, sin voz, sin subjetividad y con la responsabilidad de una vida inocente a quien ofrece un espacio aún más reducido del que ella misma dispone y que es lo que, en definitiva, provoca el deceso del infante.

El llanto del niño fantasma aparece así como la voz insistente de la alteridad que exige ser oída y reivindicada. A diferencia del cuento de Cortázar, en donde los planos de realidad y fantasía aparecen fusionados, "Vivir en La Gloria", en su parte final, nos muestra con gran realismo el dolor de un niño fantasma que aún reclama el derecho a la vida que un día le fue negada y la frustración de una madre que no tuvo el valor ni las posibilidades para asumir su situación.

El título del cuento y las palabras finales "Nunca pudo alejarse del escenario del crimen y se quedó para siempre a vivir en 'La Gloria'" (2000:51), encierran en sí una gran *ironía* ya que "Vivir en La Gloria" lejos de indicar una situación de gozo y alegría, como lo indicaría la expresión idiomática, implica el vivir en un constante estado de tormento, dolor y frustración.

En este sentido, en los cuentos de Yula Riquelme, *lo fantástico* sirve de excusa para desplazarse hacia *lo feminista* con el propósito de denunciar las condiciones precarias en que ha vivido y vive la mujer paraguaya de distintas edades, lugares y clases sociales. El tema de la prostitución, por ejemplo, es un tema recurrente en la cuentística de esta escritora y se presenta en personajes de distintas edades, tanto de áreas rurales como urbanas, y lo encontramos en cuentos como: "El sol de Julián Montoya" (1998), "El reino de Manuela" (1995), "Miedo" (1998). En este último, aunque no circunscrito dentro de la categoría de lo fantástico, se observa un cambio con respecto a "Vivir en La Gloria", ya que la joven protagonista, que representa a la mujer moderna, ha aprendido a superar la vergüenza de llegar a ser madre soltera y se siente con valor para luchar socialmente por el ser que espera. De este modo, la gran variedad de imágenes femeninas que la narrativa riquelmiana exhibe nos acerca a la realidad de la abuela, la joven o la niña, como es el caso de "Azahares en el barro".

### **Crítica a la doble moral en "Azahares en el barro"**

El cuento se desarrolla inicialmente en una atmósfera diluvial, donde Lidia y Juliana, primas, ambas de trece años, se hallan solas en casa disfrutando de una torrentosa lluvia. Lidia, con gran entusiasmo, se quita la ropa para disfrutar del roce del agua y Juliana la sigue. El enjambre, que está siempre presente, observa, se desplaza y zumba en críticas al ver a las alegres jóvenes desnudas. Al observar la libertad con que se movían los niños del barrio, Lidia maldice el haber crecido, se viste y continúa con los quehaceres de la casa. De pronto, el ruido del enjambre pasa, nuevamente, raudo, sembrando una atmósfera de inquietud. Lidia comprende que algo acaba de pasar y se apresta a salir de casa en busca de Juliana siguiendo la huella del enjambre. Al llegar al lugar del hecho, se da cuenta que Juliana ha sido violada. El enjambre, que supuestamente, ha sido testigo de lo sucedido calla, recrimina a la joven y pretende ignorar lo sucedido. Un desconocido conduce el cuerpo mancillado de Juliana hasta la casa, seguido por el enjambre. Finalmente, Lidia, a punto de perder el conocimiento ante los comentarios del enjambre, los expulsa de su casa quedándose sola con la víctima.

El cuento parte de una situación cotidiana que es el temporal de lluvia del cual las primas disfrutaban sin ropa ante el asombro malicioso y puritano de los vecinos. Lo fantástico se crea a partir del llamado "enjambre", que representa a un fatídico ser colectivo que se caracteriza por su puritanismo y que en el cuento aparece como un ser omnisciente y omnipresente que lo invade y vigila todo, creando así una atmósfera funesta. El "enjambre", en otras palabras, simboliza aquí la violenta vigilancia que ejerce la gente mayor del pueblo sobre sus habitantes.

Marcela Lagarde considera que "la sexualidad específicamente humana es lenguaje, símbolo, norma, rito y mito", es además, "uno de los espacios privilegiados de la sanción, del tabú, de la

obligatoriedad y de la transgresión” (1997:194). Refiriéndose a la función que el estado tiene sobre la sexualidad dice: “La sociedad y el Estado –o cualquier otro espacio de poder– tienen un conjunto de objetivos ligados al *control*, al *ordenamiento* y a la *sanción* de la sexualidad” (1997:194. La cursiva es nuestra).

Como ya dijimos, en el cuento, esta *microsociedad patriarcal* está representada por el “enjambre”, que encarna al pueblo que *vigila y controla* los movimientos de las adolescentes, en general, y de la mirada de cuatro viejas puritanas, en particular. Así lo refiere la narradora heterodiegética cuando nos cuenta:

[...] custodiaban las cuatro de enfrente. Se apoyaban de codos en el balcón y sin bajar la guardia, controlaban cómodamente el desarrollo de la penitencia. Esto era algo ineludible, las puritanas no perdonaban ni un minuto de debilidad. Lidia siempre trataba de ignorarlas a pesar de sus miradas reprobatorias (2000:52).

El segmento narrativo “De pronto [Lidia] escuchó algo... Semejaba al zumbido de las abejas. El enjambre, o lo que fuera, llevaba mucha prisa, porque pasó velozmente. Eran voces sonoras y raudas pisadas desplazándose en el barro” (2000:53) anuncia que el *orden*, ante los ojos del pueblo, ha sido transgredido por las jóvenes, quienes se desvisten en la calle ante la vista del “enjambre” para disfrutar de la lluvia. Lidia, que es primera en hacerlo, se escapa de la represalia del “enjambre” porque se viste con rapidez para continuar con las labores caseras. Juliana, en cambio, permanece largamente disfrutando de la lluvia y es *sancionada* con la violación.

Como mencionamos anteriormente, la sexualidad femenina tiene dos espacios vitales: uno es el de la procreación y el otro es el erotismo (Lagarde 1997:202). La exposición del cuerpo desnudo pertenecería así al espacio vital erótico que está “reservado a un grupo menor de mujeres ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, y son consideradas por su definición esencial como malas mujeres, se trata de las putas”



(Lagarde 1997:202). De ahí que el cuerpo de Juliana sea denigrado y degradado al nivel de una ramera, puesto que “el cuerpo de las mujeres eróticas es un cuerpo erótico para el placer de los otros, espacio y mecanismo para la obtención por otro” (Lagarde 1997:203).

La crítica a la doble moral del “enjambre”, guardador de las normas patriarcales, se halla en la contradicción que se produce entre la condena de la conducta infantil e inocente de Juliana, quien en un intento por prolongar su niñez se desnuda en un candoroso juego danzante ante la lluvia, y la indiferencia que el pueblo puritano adopta al encubrir y legitimar la violación que surge como castigo ante el tabú de la desnudez.

La crítica al sistema patriarcal se acentúa por medio del silencio que se crea cuando el “enjambre” decide ocultar la identidad del ejecutor de la sanción: “¿Quién fue? [pregunta Lidia] La incertidumbre los unió a todos por igual y todos bajaron la cabeza” (2000:54).

Es importante destacar que quien lleva el cuerpo mancillado de Juliana a un lugar seguro es un varón desconocido, es decir, una persona que no pertenece a la esfera pueblerina. Así lo refiere la narradora heterodiegética: “pero decididamente, un señor desconocido, de rostro serio, respetable, se adelantó y la tomó en brazos. Salió a la calle” (2000:54). De ahí que pensemos que la crítica no se dirige al sexo masculino, sino a los esquemas patriarcales institucionalizados que hacen furor, especialmente, en aquellas sociedades cerradas.

Como se ha podido demostrar, lo fantástico sirve aquí como un mecanismo para calar más hondo en la realidad, poniendo al desnudo la hipocresía social avalada por rígidos esquemas de comportamiento en donde la norma la dicta el hombre y quienes la practican y la controlan son las mujeres. Otro recurso utilizado por Yula Riquelme para escapar de la lógica del

pensamiento racionalista occidental es la *locura*, así lo demuestra el cuento que analizaremos a continuación.

### **La locura como subversión en “La casa del olvido”**

Tal vez, sea éste uno de los cuentos que desdibuje con mayor énfasis los niveles de realidad y fantasía. El cuento es contado por una narradora autodiegética, de la cual ignoramos su nombre. Al inicio del relato ella cree encontrarse de visita en una casa, donde vive mucha gente desconocida, pero poco a poco nos damos cuenta que está en una casa de reposo para enfermos mentales. La protagonista nos cuenta que era profesora de pintura en Francia y que fue en el Museo del Louvre, donde conoció a Marcel. La mujer sufre de amnesia, por lo que los acontecimientos aparecen en una indefinición que se mueve entre lo que pasó o pudo haber pasado. Cuenta, también, que fue en Francia que a Marcel le ofrecieron un trabajo donde se podía ganar dinero fácil, al parecer como traficante de órganos humanos. Marcel, muere en una redada policial, que ella recuerda vagamente.

Ella es puesta bajo la custodia de sus amigos, Juan y su mujer, quienes le daban tranquilizantes para hacerla olvidar. Finalmente, influida posiblemente por el efecto de las medicinas que le ha dado el personal del hospital, sufre de alucinaciones en las que ve imágenes de niños anémicos que se desangran, presumiblemente las víctimas de Marcel. Horrorizada, cree huir de ellas y al ser capturada siente que ella misma comienza a desangrarse. Finalmente, una enfermera le pone una camisa de fuerza, que la protagonista describe como los brazos de Marcel que la envuelven con energía y la hacen olvidar.

El cuento parte de una situación cotidiana, aparentemente normal: la protagonista está de visita en una casa con mucho ajetreo, lo que la hace pensar en una casa de locos. Pero,

paulatinamente nos vamos dando cuenta que la mujer ha sufrido una situación traumática debido a la muerte violenta del marido, un traficante de órganos humanos, razón por la cual ha ido a parar a un manicomio.

En este cuento lo fantástico deviene junto con el estado mental de la protagonista, en el que mediante un juego de realidad e irrealidad se nos presenta una visión fragmentada de su historia. El contraste que se produce entre su actual identidad y lo que ella dice haber sido en el pasado es lo que crea una percepción del texto como subversivo. Según Lagarde, las mujeres reprimidas poseen diferentes formas de utilizar su potencial de poder, la locura sería una de esas formas y que en este cuento se ha utilizado para revelar una imposición del control masculino sobre el sexo opuesto. Al explicar la relación cuerpo, sexualidad y poder, Lagarde expresa que:

Las mujeres poseen el poder del subalterno, del dominado [...] Las mujeres consagradas poseen el poder positivo emanado del espíritu, y las madresposas desarrollan el poder derivado de la maternidad, las prostitutas tienen el poder negativo que emana de su cuerpo erótico y del mal, y *las locas desde el delirio y la sinrazón enfrentan con su poder desestructurante, al poder de la norma* (1997:199. La cursiva es nuestra).

Un recurso utilizado en el cuento para hacer más efectiva la locura como medio de subversión es la primera persona, que según Biruté Cipliauskaitė sirve “como un modo más apropiado para la indagación psicológica” (1994:17). La identidad de la narradora autodiegética es también anónima, lo que podría interpretarse como: a) la protagonista estaría representando la voz de todo el género femenino, b) la ausencia de nombre muestra la falta de identidad estable ya que su discurso está poseído por varias voces, por medio de las cuales se intenta reconstruir su actual situación. Tenemos, por ejemplo, el caso de Juan y su mujer, cuando le prometen: “Te estamos ayudando” (2000:70); los hombres que le ofrecen trabajo a Marcel, cuando afirman: “Allí brota el dinero, se hace

fortuna fácil" (2000:70); la policía, cuando le informan: "Comercializaba con sangre humana", "Agotaba niños" (2000:71). De este modo se reconstruyen los hechos del pasado y así se provee una explicación de su actual estado psíquico y social.

En este cuento lo *no dicho* es importante para poder comprender la situación en la que ha desembocado la protagonista. Presumiblemente, y según nuestra lectura, después de su casamiento con Marcel, éste le ha pedido que deje su vida profesional puesto que lo que él ganará será suficiente para la manutención de ambos. La protagonista, que ama a su marido, cree ciegamente en él y acepta su propuesta, así nos lo da a entender en la siguiente reproducción discursiva: "No bastó nuestro cariño" dice ella. "Tuvimos que separarnos al llegar. Se lo llevaron aquellos hombres. 'Hay mucho dinero en la frontera', dijeron. 'Allí brota el dinero, se hace fortuna fácil'. *Eso alcanzó* para que Marcel se decidiese. Se fue" (2000:70. La cursiva es nuestra). La expresión "*Eso alcanzó*" connota aquí que Marcel quedó atrapado en la adquisición de "dinero fácil", pero como el lector puede notar, para ella lo más importante era el amor por su esposo, de ahí que enfatice con: "No bastó nuestro cariño". Los fragmentos aquí citados ayudan a rellenar lo no dicho, por medio de ellos el lector comprende, indirectamente, que fue él quien decidió el destino de la protagonista y que, en definitiva, la llevó a su situación actual.

Otra manifestación patriarcal es la que muestran los personajes Juan y su mujer, aunque el hecho de que el nombre de ella se calle realza el papel del varón como dominante e hipócrita, quien finge ayudarla a olvidar, pero eligiendo también un camino fácil, esto es, dándole a ingerir tabletas que aumentarán su posterior amnesia y depresión.

Detengámonos un momento en el "discurso de la locura" emitido por la protagonista, en el que surgen dos mundos que

se plantean en una *oposición dialéctica* que nos revelarán con más claridad la represión a que está sometida.

En primer lugar, basa su discurso en un mundo inicial, armónico: París en el Museo de Louvre cuando ella era profesora de pintura, manifestándonos: "Allí me conocí Marcel. Yo estaba rodeada de mis alumnos. ¡Daba clases de pintura en medio de tanta gente!" Para inmediatamente oponer esto a su situación actual "Y ahora estoy sola. Todos pasan de largo..." (2000:70). La importancia de la *referencia contextual* es que sienta la base de su vida pasada, una vida segura en donde ella tenía una profesión que ejercía con dominio y alegría, así lo revela la frase ¡Daba clases de pintura *en medio de tanta gente!* (2000:70. La cursiva es nuestra).

En segundo lugar, tenemos la descripción de su hogar y de sus pertenencias personales como otro elemento referido a su seguridad de mujer independiente. Esta descripción también aparece referida en forma dialéctica en el siguiente ejemplo: "Pero ésta no es mi casa. ¿Cuánto hace que no tengo casa? En París, las paredes de mi departamento de la calle de Rívoli eran de matices cálidos y no tan altas y frías como las de este corredor interminable" (2000:71). Los interrogantes referidos a sus pertenencias son también un buen ejemplo para mostrar la oposición antes/ahora: "¿Dónde quedó el lienzo de la virgen?, ¿Dónde mis pinturas?, ¿Y mis paletas de colores?, ¿Y mis pantuflas de lana? Tengo mucho frío en los pies" (2000:71).

Un tercer aspecto que se plantea en forma dialéctica es la pérdida de la fe: "¿Dónde quedó el lienzo de la Virgen?", "Quiero orar por el alma de Marcel. ¿Dónde está la Virgen? Voy a encender... ¿Qué es lo que voy a encender? Ah, sí. Un cigarrillo. El tabaco me hace bien. Me tranquiliza. Estoy nerviosa. Lo sé porque me tiemblan las manos. Aquí hace mucho frío. Estoy tiritando de frío" (2000:71-72). La protagonista reemplaza su fe católica, de encender velas a la

Virgen de Lourdes, por sus cigarrillos que, según ella, le hacen bien para la salud.

La protagonista ha sido sacada de su hábitat, de su contexto, y al hallarse en tierra de nadie se pierde en un laberinto de soledad en donde el único abrazo aterrador que recibe es el de una camisa de fuerza.

Refiriéndose a la evocación de la figura de la loca en la literatura Gilbert y Gubar señalan que:

[...] gran parte de la poesía y de la novela escrita por mujeres evoca a esta criatura loca para que las autoras puedan afrontar su sentimiento de fragmentación propio y único de las mujeres, su propia conciencia de las discrepancias que existen entre lo que son y lo que deberían ser" (citado en Moi 1995:70).

De esta manera pueden revisar los roles que la sociedad patriarcal les ha asignado y encontrar su yo propio.

"La casa del olvido" nos revela así que la mujer no sólo debe luchar por su independencia y bienestar social, sino también defenderla. La subjetividad ganada por la mujer, a diferencia de la del hombre, no está garantizada sino que se gana en la lucha diaria por reafirmar su identidad de sujeto social.

## Conclusión

En esta breve investigación hemos demostrado que dentro de la producción cuentística de la escritora paraguaya Yula Riquelme de Molinas, una parte de sus relatos se circunscriben en lo que aquí hemos denominado *fantástico feminista*, esto es, escritura fantástica enmarcada dentro de lo que se podría considerar como los parámetros de la escritura de la mujer.

En "Un presente griego", por ejemplo, pudimos constatar que tanto lo fantástico como lo feminista se conjugan para alterar el

significado del mito griego de la Medusa, generando una lectura abierta del mito de la tradición, al tiempo que la representación de la mujer monstruo aparece alterada. El cuento "Vivir en La Gloria", a diferencia de las versiones anteriores, de Cortázar y Bioy Casares, se halla enfocado en una perspectiva particular, ya que presenta el problema de una mujer en la Asunción de los años treinta. Aquí lo fantástico aparece fuertemente ligado a la tradición gótica, aunque al final nos presenta una explicación realista, que acusa la situación precaria en que vivió la mujer paraguaya en el pasado.

En "Azahares en el barro" lo fantástico feminista se presenta como una atmósfera funesta provocada por el "enjambre", personaje colectivo que representa a los mayores del pueblo, en donde las rígidas normas patriarcales conllevan a una situación de injusticia y de doble moral. Finalmente, en el cuento "La casa del olvido" pudimos ver, nuevamente en funcionamiento, la dicotomía realidad/fantasia por medio de la cual pudimos observar cómo la subjetividad femenina, a diferencia de la masculina, no está garantizada sino que supone una lucha diaria y constante.

Como hemos podido comprobar en este breve estudio, Yula Riquelme de Molinas, en los relatos aquí analizados intenta crear espacios narrativos, donde ambos sexos aparezcan discursivamente representados. Es importante aclarar que el blanco de su crítica no es el sexo masculino sino las concepciones e imágenes estáticas concebidas por la tradición patriarcal, sean éstas en forma de prejuicios, como en el caso de "Azahares en el barro" y su concepción tabú de la sexualidad, o de símbolos, como en "Un presente griego", donde la visión de la mujer monstruo aparece deconstruida al tiempo que se realza la figura femenina a la misma altura que la del hombre en cuanto a su capacidad generadora de discursos.

## Referencias

**Ciplijauskaitė, Biruté** (1994) *Novela femenina contemporánea (1070-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

**Lagarde, Marcela** (1997) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.

**Moi, Toril** (1995) *Teoría literaria feminista*. Trad. A. Bárcena. Madrid: Cátedra.

**Real Academia Española** (1984) *Diccionario de la lengua española*. Vigésima Edición Madrid: Espasa-Calpe.

**Riquelme, Yula** (1995) "Un presente griego" En: *Bazar de cuentos*. Asunción: Arandura. Pp. 61-64.

**Riquelme, Yula** (2000a) "Vivir en La Gloria" En: *De barro somos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Pp.43-51.  
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4377&portal=19> Fecha de acceso: 2/9/2007. [Originalmente: Riquelme, Yula (1998) Asunción del Paraguay: Intercontinental Editora].

**Riquelme, Yula** (2000a) "Azahares en el barro" En: *De barro somos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Pp. 51-57.  
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4377&portal=19> Fecha de acceso: 2/9/2007. [Originalmente Riquelme, Yula (1998) Asunción del Paraguay: Intercontinental Editora].

**Riquelme, Yula** (2000) "La casa del olvido". En: *De barro somos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Pp.69-75.  
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4377&portal=19> Fecha de acceso: 2/9/2007. [Originalmente: Riquelme, Yula (1998) *De barro somos*. Asunción del Paraguay: Intercontinental Editora].

**Riquelme, Yula** (2001) *Palabras en juego*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5135> Fecha de acceso: 2/9/2007. [Originalmente: Riquelme, Yula (2000) *Palabras en juego*. Asunción del Paraguay: Intercontinental Editora].

**Todorov, Tzvetan** (2003) [1971] *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. S. Delpy México: Coyoacán.